



DOI <https://doi.org/10.32782/naoma-bulletin-2025-4-16>

УДК 7.072.5+7.025.4]:[75.041.5"1912"-028.5:72.071.1(477)Мурашко

ORCID ID: 0000-0002-1814-4331

ORCID ID: 0000-0001-5903-5628

ORCID ID: 0009-0004-8838-3153

ORCID ID: 0000-0003-3835-6312

ORCID ID: 0000-0003-3437-6113

Тетяна Тимченко

кандидатка мистецтвознавства, доцентка

Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури

tetiana.tymchenko@naoma.edu.ua

Дар'я Добріян

кандидатка історичних наук, генеральна директорка

Міський музей «Духовні скарби України»

dariadobriian@gmail.com

Максим Сагайдак

художник-реставратор

викладач кафедри техніки та реставрації творів мистецтва

Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури

maksym.sagaidak@naoma.edu.ua

Олена Андріанова

кандидатка хімічних наук, директорка

Бюро науково-технічної експертизи «АРТ-ЛАБ»

доцентка кафедри мистецтвознавчої експертизи

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв

andria.elena@gmail.com

Світлана Біскулова

кандидатка хімічних наук

доцентка кафедри мистецтвознавчої експертизи

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв,

провідна наукова співробітниця

Бюро науково-технічної експертизи «АРТ-ЛАБ»

sabiskulova@gmail.com

«ПОРТРЕТ Б. В. ЄННІ» ОЛЕКСАНДРА МУРАШКА:

РЕЗУЛЬТАТИ КОМПЛЕКСНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ ТА АТРИБУЦІЯ

Анотація. Мета дослідження: проаналізувати всі доступні джерела та зіставити їх з результатами комплексного дослідження «Портрета Б. В. Єнні» пензля О. Мурашка, що належить до зібрання Художнього музею Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (НАОМА), задля уточнення відомих або встановлення невідомих аспектів його творчого методу, а також етапів створення й побутування даного портрета. **Методи дослідження:** історіографічний, історико-документальний, а також оптико-фізичні та фізико-хімічні методи лабораторного дослідження, порівняльний аналіз, емпіричний метод безпосереднього спостереження й аналізу. **Результати дослідження:** за ініціативи Д. Добріян та за сприяння ректора НАОМА професора О. Цугорки у 2025 році було проведено у кілька етапів всебічне дослідження «Портрета Б. В. Єнні». **Висновки.** Узагальнено відомості про портретовану та окремі моменти історії побутування твору, атрибутовано й уточнено час створення олівцевих ескізів; уточнено атрибуцію архівної фотографії портрета; встановлено етапи роботи О. Мурашка над портретом; виявлено, що рама є оригінальною і була замовлена самим художником; з'ясовано наслідки пошкоджень та реставраційних втручань попередніх років і ті видозміни, до яких вони призвели. Встановлено, що палітра портрета відповідає іншим дослідженим творам О. Мурашка цього періоду; висунуто припущення щодо причини технологічних видозмін живопису та щодо участі К. Трохименка у реставрації портрета. Завдяки здійсненим консерваційно-реставраційним заходам, твір набув експозиційного вигляду: виправлення деформацій

дало змогу цілісного огляду; видалення поверхневих забруднень, потемнілих тонувань і шпаклівок відкрило дійсні кольори твору у їхньому гармонійному поєднанні.

Ключові слова: О. Мурашко, портрет, Б. В. Єнні, стан збереженості, техніка живопису, pentimenti, технологічні дослідження, консервація, реставрація.

Tetiana Tymchenko

PhD, Associate Professor

Head of the Department of Art Techniques and Restoration

National Academy of Fine Arts and Architecture (Kyiv)

tetiana.tymchenko@naoma.edu.ua

Daria Dobriian

Candidate of Historical Sciences, General Director

Museum «Spiritual Treasures of Ukraine»

dariadobriian@gmail.com

Maksym Sagaidak

Art Conservator, Lecturer at the Department of Art Techniques and Restoration

National Academy of Fine Arts and Architecture

maksym.sagaidak@naoma.edu.ua

Olena Andrianova

Candidate of Chemical Sciences

Director of the Bureau of Scientific and Technical Expertise «ART-LAB»

Associate Professor at the Department of Art History Expertise

National Academy of Government Managerial Staff of Culture and Arts

andria.elena@gmail.com

Svitlana Biskulova

Candidate of Chemical Sciences

Associate Professor at the Department of Art History Expertise

National Academy of Government Managerial Staff of Culture and Arts

Lead Researcher, Bureau of Scientific and Technical Expertise «ART-LAB»

sabiskulova@gmail.com

«PORTRAIT OF B. V. YENNI» BY OLEKSANDR MURASHKO: RESULTS OF A COMPREHENSIVE STUDY AND ATTRIBUTION

Abstract. *The aim of this study* is to analyze a range of documentary sources and compare their data with the results of a comprehensive examination of Portrait of B. V. Yenni by Oleksandr Murashko, from the collection of the Art Museum of the National Academy of Fine Arts and Architecture (NAFAA), in order to clarify known and establish previously unknown aspects of the artist's working method, as well as the stages of creation and subsequent history of this portrait. **The research methodology** combined historiographic and historical-documentary approaches with optical and physico-chemical analyses, comparative analysis, and empirical methods of direct observation and visual examination. **Results:** a comprehensive, multi-stage study of Portrait of B. V. Yenni was undertaken in 2025 through the initiative of D. Dobriian and with the support of NAFAA Rector Prof. O. Tsugorko. **Conclusions:** the study summarizes biographical information about the sitter and certain aspects of the portrait's provenance. It attributes and refines the dating of Murashko's preparatory pencil sketches, clarifies the attribution of an archival photograph of the portrait, and reconstructs the main stages of the artist's work on the painting. The research also establishes that the frame is original and was commissioned by the artist himself. The consequences of previous damages and restoration interventions were identified, as well as the alterations they produced. It was established that the pigment palette of the portrait corresponds to other examined works by Oleksandr Murashko from the same period. Hypotheses were proposed regarding the causes of the technological alterations in the painting's structure and the possible involvement of K. D. Trokhymenko in its earlier restoration. As a result of the conservation and restoration measures undertaken, the painting regained its exhibition qualities: the correction of deformations restored the overall visual integrity of the work, while the removal of surface dirt, darkened retouchings, and fills revealed the authentic colours of the painting in their harmonious balance.

Key words: Oleksandr Murashko, portrait, B. V. Yenni, condition of preservation, painting technique, pentimenti, technological research, conservation, restoration.

Постановка проблеми та її зв'язок з важливими науковими чи практичними завданнями.

Творчість О. Мурашка вивчалась багатьма дослідниками, але переважно в аспектах його біографії й аналізу еволюції стилістики живописної спадщини. Вивчення з точки зору техніки й технології виконувалося спорадично. Натомість усебічне дослідження (в історичному, мистецтвознавчому, техніко-технологічному аспектах, а також стану збереженості) дає змогу виявити певні закономірності творчого методу майстра й зробити важливі висновки, що можуть стати в пригоді під час експертизи та атрибуції творів, які йому приписуються. Крім того, сліди побутування й документальні позначки на самих творах здатні скоригувати вже відомі історичні факти. Таким чином, комплексне дослідження навіть одиничного твору О. Мурашка може дати багатий матеріал для подальших узагальнень. Особливо це стосується такого маловідомого дослідникам творчості О. Мурашка твору, як «Портрет Б. В. Єнні».

Аналіз попередніх публікацій за темою дослідження. Переважна більшість джерел традиційного мистецтвознавчого спрямування, де аналізовано творчість О. Мурашка, не була задіяна у цьому дослідженні, за винятком праці Л. Членової [1]. Натомість увагу було акцентовано на публікації історичних даних щодо самої портретованої, провенансу картини, а також на джерела, де згадано технологічні дослідження творів О. Мурашка.

Відомості, що стосуються родини Б. Єнні та частково відображають провенанс картини, містяться у працях А. Третьякова [2], І. Довбиша та О. Гааг [3]; у каталозі виставки 1917 року [4], архівній справі, де є дані про майно, описане у помешканні Б. Єнні 1920 року [5]. Зазначимо, що з появою видання І. Довбиша та О. Гааг [3] вдалося уточнити написання й вимову прізвища портретованої: «Єнні» замість традиційного «Енні».

Історія створення портрета, як буде показано далі, частково відображена в архівній фотографії з документально-архівного фонду Національного художнього музею України (ДАФ НХМУ) [6], опублікованій у монографії Л. Членової [1, с. 173]. Спостереження за загальною стилістичною схожістю з іншими портретами О. Мурашка цього часу та особливостями вибору художником як основи фанерного щита зроблені на основі цього ж видання та каталогу виставки 1966 р. у Київському державному музеї українського мистецтва [7].

При порівнянні даних про досліджуваний портрет у цьому каталозі виставки (одним з укладачів якого є Л. Членова) та наведеними про нього даними у її монографії впадає у вічі розбіжність, яку можна пояснити тим, що видання готували до друку колеги на той час вже покійної дослідниці. Адже у каталозі [7, с. 36] власником портрета зазначено Київський художній інститут, тоді як у монографії [1, с. 252] вказано, що місцезнаходження його невідоме.

У статті О. Федорука, де він торкається питання історії мистецької збірки КДХІ–НАОМА, міститься згадка про портрет Б. В. Єнні як такий, що надійшов до КДХІ перед Другою світовою війною [8, с. 80]. Фотографії загального вигляду та фрагменту твору вміщені у виданні НАОМА [9, с. 22–23], де у вступній статті Т. Гончаренко згадано, що «Портрет Енні» О. Мурашка є окрасою колекції НАОМА [9, с. 5].

Певні аспекти техніки та технології творчості О. Мурашка висвітлені у виступах присутніх на вечорі його пам'яті 12 січня 1964 року у Київському музеї українського мистецтва (нині НХМУ). Стенограма виступів, що збереглася в архівному фонді Л. Членової [10], дає підставу висунути деякі гіпотези щодо нинішнього стану збереженості та історії побутування портрета Б. Єнні.

Окремим важливим питанням є лабораторні дослідження творів О. Мурашка з метою визначення типів основ, ґрунтів, пігментної палітри. Перша згадка про виконані Р. Каганович у лабораторії Державних науково-дослідних реставраційних майстерень (нині Національний науково-дослідний реставраційний центр України) хімічні дослідження ґрунтів його творів міститься у статті І. Дорофійенко (у каталозі виставки О. Мурашка 1966 р.), яка описує також технічні прийоми виконання ним живописних творів [11]. Певні аспекти техніки живопису художника висвітлено у статті Н. Брей 2011 р. [12]. Порівняльний аналіз пігментів фарбового шару чотирьох творів живопису О. Мурашка з приватних зібрань був проведений О. Андріановою та С. Біскуловою [13], у цій публікації авторки також аналізують статті І. Дорофійенко та Н. Брей і у висновку вказують, що досі не здійснено досліджень, де б послідовно було проаналізовано та викладено технологічні особливості живописної спадщини художника. У статті О. Андріанової та С. Біскулової [14] наведені результати комплексного дослідження портрета архітектора Г. Шлейфера пензля

О. Мурашка (колекція Музею історії міста Києва), що було спрямоване на встановлення технологічних особливостей основи і ґрунту картини, визначення її пігментної палітри та виявлення змін, які відбулися упродовж історії побутування твору.

Мета статті – проаналізувати наявні джерела та результати комплексного дослідження «Портрета Б. В. Єнні» пензля О. Мурашка задля встановлення невідомих або уточнення відомих аспектів творчого методу майстра, а також етапів створення й побутування цього твору.

Виклад основного матеріалу. У зібранні Художнього музею НАОМА здавна перебуває твір Олександра Мурашка (1875–1919) «Портрет Берти Василівни Єнні» (іл. 1), який, незважаючи на те, що в минулому експонувався та був опублікований, все ж, порівняно з іншими творами майстра, досі є маловідомим. До того ж його стан потребував консерваційно-реставраційних втручань. У зв'язку із святкуванням в Україні та в усьому світі 150-річчя з дня народження видатного українського живописця й педагога, що був серед засновників Української академії мистецтва, за ініціативи Д. Добріян та за сприяння ректора НАОМА, кандидата мистецтвознавства, професора О. Цугорки у 2025 р. було здійснено комплексне дослідження та реставрацію «Портрета Б. В. Єнні» з метою виявлення технологічних особливостей, ідентифікації матеріалів та підтвердження часу створення, досліджено стан збереженості і проведено консерваційно-реставраційні заходи. Виконавці: Д. Добріян, кандидатка історичних наук (архівні пошуки, історична довідка, атрибуція ескізів та уточнення атрибуції архівної фотографії портрета); О. Андріанова та С. Біскулова, кандидатки хімічних наук (візуальний огляд, оптична мікроскопія, вивчення в ультрафіолетовому (УФ) та інфрачервоному (ІЧ) діапазонах, рентгенофлуоресцентний спектральний аналіз (РФА), ІЧ-спектроскопія з Фур'є-перетворенням (ATR-FTIR); аналіз попередніх публікацій); Т. Тимченко, кандидатка мистецтвознавства (стан збереженості картини і рами, мікрофотоzйомка, складання паспорта реставрації та програми реставраційних заходів, частково – консерваційно-реставраційні заходи; аналіз джерел); М. Сагайдак, викладач кафедри техніки та реставрації творів мистецтва НАОМА (фотоzйомка у видимих та невидимих зонах спектру, розробка програми та виконання консерваційно-реставраційних робіт). Більшість досліджень та реставрація проводилися на кафедрі техніки та реставрації

творів мистецтва НАОМА, дослідження відібраних проб методом ATR-FTIR – у Бюро науково-технічної експертизи «АРТ-ЛАБ».

Протягом серпня – жовтня 2025 р. М. Сагайдаком за участі Т. Тимченко та студентів кафедри Д. Ліпчевської і Р.-С. Яворської було виконано консерваційно-реставраційні заходи на картині та рамі. На початку вересня упродовж 10 днів картина експонувалася в НАОМА на виставці однієї картини [15].

Завдяки здійсненому авторами комплексному дослідженню, вдалося встановити, що Єнні (Jenny) (у дівоцтві Бурк), Берта (Марія Берта) Василівна (Вільгельмівна) (1868–1951) – уродженка м. Риги, донька німецького підданого, купця 2-ї гільдії, що



Іл. 1. Мурашко О. О. Портрет Б. В. Єнні. 1912. Фанера, олія. 109×117,5. Художній музей НАОМА (інв. 2067) (після реставрації). [Світлина М. Сагайдака, жовтень 2025]



Іл. 2. Ескізи до портрета Б. В. Єнні. [1911 р.]. Папір, кольорові олівці. (Атрибуція Д. Добріян). [16]



Іл. 3. Мурашко О. О. Портрет Б. В. Єнні (фото у процесі роботи). 1912. [1, с. 173]



Іл. 4. Порівняння фрагментів портрета та архівної фотографії (зображення намиста та краю палантина). [Світлина О. Андріанової, Д. Добріян]

проживав у Києві, членкиня комітету Товариства надання допомоги бідним хворим дітям у м. Києві (1913–1915); дружина Федора Єнні (з 1890 року). Федір Єнні (Фрідріх-Габріель) Андрійович (Генріхович) (1861 – не раніше 1917) – представник відомої династії купців та підприємців швейцарського походження, член правління кількох цукрових заводів, співвласник машинобудівного заводу у Бердичеві, меценат, а також попечитель Київської Лук'янівської жіночої гімназії, касир Товариства Євангелістської лікарні в Києві (1913–1914), на яку 1913 року пожертвував 125 тис. крб. і добудував нове приміщення. Подружжя мало п'ятьох дітей. Після 1917 р. Б. Єнні емігрувала до Швейцарії, дата і місце смерті її чоловіка невідомі [3, с. 56–59; 2, с. 93].

Портрет експонувався на першій виставці Київського товариства художників (Київ, 11.03–9.04.1917 р.), у каталозі якої згадано, що він

є власністю Ф. Єнні [4, с. 12]. У лютому 1920 року, ймовірно, саме цей твір згаданий серед предметів художньої та історичної цінності, що знаходилися у будинку № 3 на вул. Садовій, де мешкала Берта Єнні [5], щоправда він фігурує як «Портрет дами» (із зазначенням «полотно, олія», а не фанера, до того ж без розмірів). Ймовірно, що портрет міг потрапити до зібрання Київського художнього інституту (КХІ) після того, як родина Єнні емігрувала за кордон, тобто на початку 1920-х років. За інформацією О. Федорука про музей КХІ періоду 1920–30-х років, «...свідченням про багатство колишньої збірки є кілька уцілілих творів довоєнного періоду, з-поміж них витриманий у шляхетній синій тональності з гармонійними контрастами сукні та обличчя портрет Єнні, намальований на фанері О. Мурашко 1912 року» [8, с. 80].

Як з'ясувала Д. Добріян, у відділі графіки НХМУ в альбомі О. Мурашка зберігаються два ескізи до портрета Б. Єнні [16] (іл. 2). Виконані кольоровими олівцями у вільній манері, з узагальненою передачею форми, вони свідчать про пошуки художником оптимального композиційного вирішення. На першому ескізі (ліворуч) портретована зображена у правій частині окресленого олівцем вертикального формату, спираючись на бильце дивана лівою зігнутою рукою; позаду неї зверху розташований горизонтальний предмет, що може бути полицею або частиною меблів. На наступному (праворуч) – представлене вирішення, наближене до остаточного живописного втілення: формат дещо витягнутий по горизонталі, бильце дивана знаходиться ліворуч, жінка спирається на нього правою рукою; праворуч від неї на дивані лежить собачка. Постать зображена прямо, палантин відсутній, а ліва нижня чверть формату зайнята чимось на зразок столика. Отже, остаточне рішення художник, найімовірніше, знайшов безпосередньо під час роботи над живописним твором: постать розташував по діагоналі, з навколишніх предметів залишивши тільки диван, закривши тло темно-синьою драперією, посилюючи діагональ у розташуванні портретованої горностаєвим палантином, що надало постаті відчуття внутрішнього руху.

Локальні плями темно-синього, чорно-сірого, світло-сірого, вохристого й коричневого оживлені яскраво-червоним бантом собачки, який розміщений впритул до правого краю, створюючи у такий спосіб теплий яскравий акцент у холодному колориті картини.

У фонді О. Мурашка ДАФ НХМУ відкрито фото портрета (іл. 3), опубліковане у монографії Л. Членової [1, с. 173]), що, як з'ясувалося при порівнянні його з оригіналом, зроблене у процесі роботи над твором. Низка деталей зазнала авторських втручань: переписано намисто, збільшена кількість китиць палантина, внесено зміни до інших деталей зображення (іл. 4; іл. 5). Документальні свідчення творчого пошуку О. Мурашка знайшли додаткове підтвердження у результатах комплексного технологічного дослідження, а також передреставраційного обстеження твору.

Так, автором було зменшено (хоч і не набагато) розміри фанерної основи (що підтверджують наскрізні отвори – сліди від попередніх кріплень, дрібні відколи верхнього шару шпону, обрізаний по периметру фарбовий шар. На рамі, окрім маркування виробника (у вигляді заглибленого напису), виявлено чорнильний штамп: *13 янв 1912*. В результаті досліджень з'ясовано, що рама була замовлена саме для цього портрета на багетній фабриці Чарльза Гофмана і сина (С.-Петербург)¹. Очевидно, художник почав роботу над портретом ще у 1911 році, коли ж прибула рама, з'ясувалося, що формат картини дещо більший, і О. Мурашко обрізав основу по периметру (найбільше – по лівому краю); ширина відрізаних смуг, за нашими підрахунками, не перевищує 1 см, але по лівому краю могла становити і 1,5 см. Про те, що автор доопрацьовував твір після зменшення формату, свідчать, зокрема, вкриті авторським фарбовим шаром голівки шурупів, вкручених з лицьового боку для з'єднання з підрамком. Цікаво, що архівне фото [6] було зроблене вже після зменшення формату портрета.

Завдяки оптико-фізичним дослідженням під мікроскопом, у бічному видимому освітленні, у невидимих зонах спектра, зокрема, інфрачервоному (ІЧ), було виявлено низку авторських правок (*pentimenti*). Так, розташування намиста з перлів змінювалося тричі: спершу воно звисало донизу півколом (іл. 6), наступний етап зафіксований на архівному фото (див. іл. 4), де намисто вже зав'язане вузликом, і, нарешті, остаточного вигляду воно набуло, коли вузлик перемістився вище, так що утворена з нижньої його частини «петля» стала довшою (див. іл. 6). Також були виявлені наступні *pentimenti*: збільшення кількості китиць на палантині (див. іл. 5), зміни



Іл. 5. Порівняння фрагментів портрета та архівної фотографії (правий нижній кут).
[Світлина О. Андріанової, Д. Добріян]



Іл. 6. Фрагмент портрета в ІЧ-діапазоні з трьома варіантами розташування намиста.
[Світлина М. Сагайдака, 2025]

контурів зачіски, рукава сукні на лівому плечі, зображення палантину на правому плечі, спини собачки та багатьох інших. (Зауважимо, що практично на всіх великоформатних творах середини 1900-х – 1910-х років спостерігаються подібні *pentimenti*, які добре видно у бічному освітленні). Дослідження на мікро- та макрорівнях підтвердило неодноразове прописування обличчя, рук, шалі, тла та інших деталей. Майстер працював у характерній для цього періоду манері: не впадаючи в суху деталізацію, він пише всі предмети узагальнено, тому зображення сприймається цілісно, а трактування форм залишається живописним.

Твір написаний олією на основі з фанери, прикріпленій до підрамка, і вставлений у раму. На тильному боці вказано назву: «*П-т Берти Василівни Єнні – 1912 р.*». Фанерна основа завтовшки 0,4 см складається з трьох шарів шпону листяної породи. Вона прикручена шурупами через

¹ Автори висловлюють подяку Д. Іваницькій за розшифрування штампів, які важко прочитуються, та надання інформації про фабрику Ч. Гофмана.



Іл. 7. Фрагмент портрета (бант собачки) з кракелюром.
[Мікрозйомка Т. Тимченко, 2025]



Іл. 8. Фрагмент портрета (зображення намистини, перекритої чорною фарбою).
[Мікрозйомка Т. Тимченко, 2025]

лицьовий бік до нерозсувного підрамка хвойної породи. Розмір основи (109×117,5 см) є близьким до інших портретів, також написаних у цей період на фанері: В. А. Дитячиної² 1910 р. (111,5×137 см), Дами в білій перуці 1911 р. (111×87 см) (обидва – в НХМУ, хоча щодо другого портрета у монографії Л. Членової зазначене дерево) [1, с. 253], а також князя М. М. Оболенського 1912 р. (95×116 см, Алупкинський палац-музей [7, с. 36]). За нашими спостереженнями, О. Мурашко починає активно використовувати фанеру з 1909 року – це невеличкі етюдні під час подорожей, ескіз до «Благовіщення» й названі раніше чотири портрети. Треба, однак,

² Портрети В. Дитячиної та Б. Єнні написані у майстерні О. Мурашко на тлі тієї самої драперії (яка на портреті Єнні має більш глибокий синій тон).

уточнити, що вказівка на дерево як матеріал основи творів О. Мурашка є помилковою, як, при- міром, у каталозі 1966 р. щодо портрета Б. Єнні та М. Оболенського [7, с. 36], адже насправді це – фанера (інакше дикт).

З'ясувалося, що основа портрета Б. Єнні не була вкрита ґрунтом, як і решта фанерних основ творів, які нам вдалося побачити (окрім портрета Оболенського); це свідчить про свідомий вибір художника, адже значна кількість полотняних основ творів О. Мурашка, як показали резуль- тати досліджень [13, с. 10, 12], вкриті авторським ґрунтом, попри значне поширення ще з XIX ст. фабричних ґрунтованих основ для живопису (які, за нашим спостереженням, частіше зустрі- чаються у ранній період творчості майстра). Це була епоха експериментів з виразними текстурами основ; О. Мурашко досить часто звертається до шорстких поверхонь у графічних техніках, іноді пише етюдні олією по непроклеєному картону. Фанерні його основи можуть мати проклеїку (як у портретах) чи бути непроклеєними (ескіз до «Благовіщення», етюдні).

Вірогідно, О. Мурашко прагнув виявити своє- рідну поверхню фанерного щита й тому не згла- див її за допомогою ґрунту. З іншого боку, це могло спонукати художника до повторних про- писувань портрета, адже відсутність ґрунту озна- чає вбирання олійного в'язива з фарб у фанерну основу сильніше, ніж це було б у випадку ґрун- тованої поверхні: фарби стають тьмянішими і частково втрачають виразність рельєфу. Так, під остаточними шарами, що моделюють обличчя (які загалом можна описати як холодно-рожеві), проглядають більш тонкі і дещо іншого відтінку (зеленкувато-вохристого).

До того ж уся поверхня написана доволі широ- кими щетинними пензлями (сліди яких добре видно на поверхні), однак вони не є занадто пастозними і не приховують текстуру шпону фанери. Проте певні ділянки (зображення палантина, дивана, банта собачки, ювелірних прикрас) написані більш корпусно, тут краще прочитується форма мазків, тоді як текстура основи малопомітна. Окремими маленькими, з виразною фактурою мазками позна- чені дрібні деталі (бліки в очах портретованої та собачки, перлини намиста, каблучки на пальцях Б. Єнні, квіти на оббивці дивана).

Додаткову інформацію дало дослідження кра- келюру (сітки тріщин) поверхні живопису. Окрім кракелюру природного старіння (який бачимо на пастозних ділянках), спостерігаються тріщини

верхніх фарбових шарів, що є наслідком їхнього повільнішого висихання порівнюючи з нижніми (бант собачки) (іл. 7) та у вигляді зморшок, можливо, внаслідок надлишку олійного в'язива у нижньому та верхньому шарах (особливо помітні у зображенні палантина та сукні, зокрема, у місцях зображень намистин, перекритих зверху чорним кольором) (іл. 8). Такий технологічний кракелюр свідчить про те, що повторні прописки виконувалися невдовзі після перших. Ще один вид тріщин виник у місцях залишків старого реставраційного клею на поверхні живопису.

На зморшки фарбових шарів картин О. Мурашка вже звертали увагу раніше. Так, І. Дорофієнко, посилаючись на свідчення К. Трохименка, пише про «...зморщування, виникнення кракелюрів-тріщинок» [11, с. 19–20] на деяких творах як наслідок свідомого додавання художником рицинової олії для уповільнення висихання шарів фарби під час роботи у кілька сеансів.

У стенограмі вечора пам'яті художника 1964 р. таку ж думку висловили С. Раєвський («...окремі свої портрети, які писав довго, писав на касторці з тим, щоб зберегти їх» [10, арк. 5-1] та А. Петрицький [10, арк. 13-1], який, проте, вважав, що художник лише додавав її [до розріджувача фарб], а не писав на рициновій олії. К. Трохименко натомість цитує самого Мурашка: «...я пишу з добавкою касторового масла для того, щоб можна було написати на другий, на третій день, щоби фарби не сохли...». Цікаво, що хтось із залу подав на це репліку: «Так усі роблять» [10, арк. 19-2].

К. Трохименко також вважав, що саме додавання рицинової олії стало причиною зміни кольору фарб у портреті з КХІ, картині «Похорон кошового» [10, арк. 20-1, 21-2] та інших: «...а зараз багато картин його пошкоджено завдяки тому, що він користувався касторкою» [арк. 23-1]. На зміни кольорів вказував і А. Петрицький [10, арк. 11-2], який стверджував, що фарби на деяких творах О. Мурашка змінили свій колір, зокрема, потемнішали або почорніли.

Щодо портрета Б. Єнні, то К. Трохименко висловився так: «У нас в інституті є одна робота Мурашко. Це портрет дами с собачкой. Цікавий портрет. Я звернув увагу на те, що все написано хорошо – горностасєва плахта, собачка, руки, все хорошо, а обличчя замусолене, на ший виступає жовтий [кобальт]³. Очевидно, він писав з добав-



Іл. 9. Фрагмент портрета (з раніше реставрованим розтріскуванням основи) у бічному ракурсі.
[Світлина К. Здор, 2025]



Іл. 10. Фрагмент портрета (з раніше реставрованими наскрізними отворами) у бічному ракурсі.
[Світлина Я. Козакової, 2025]



Іл. 11. Мурашко О. О. «Портрет Б. В. Єнні» в УФ-випромінюванні до реставрації.
[Світлина М. Сагайдака, 2025]

³ Це слово написане кульковою ручкою поверх слова «кабель», подібні правки рукою Л. Членової є і в інших місцях стенограми.

кою касторового масла. Обличчя, очевидно, довго писав. Тоді не існувало науки про техніку живопису, а це має значіння. (...) тут плаття написано чудово, а обличчя – погано. Замусолене трошки» [10, арк. 20-1].

Зіставивши це твердження К. Трохименка з тим фактом, що у кількох місцях поверх добре збереженого авторського живопису нанесені дрібні (близько 0,5×0,5 см) мазки дещо іншого, інтенсивнішого відтінку (на носі, підборідді, скронях та лобі під лінією зачіски), можемо висунути гіпотезу, що це саме він «пройшовся» по зображенню обличчя Б. Єнні задля, на його думку, покращення «замусоленого» живопису О. Мурашка. Інакше важко пояснити факт наявності цих мазків, які можна розрізнити лише в УФ-випромінюванні. Також цілком можливо, що саме К. Трохименко прописав окремі втрати і zarazом місця попередніх реставраційних втручань, наприклад, на правому плечі: тонування вертикальної тріщини основи з частковим домалюванням елемента горловини сукні було пізніше на тлі перекрито широким мазком.

Жовтий кобальт (ауреолін) був визначений К. Трохименком на око, його не було знайдено у фарбовому шарі цієї картини, так само як і в інших творах О. Мурашка, досліджених раніше [13; 14]. Вохристий відтінок дійсно притаманний зображенню шиї, однак посилює жовтизну давнє тонування (1,5×1,5 см) на шиї ліворуч, покладене жовтою фарбою з домішкою синьої, пастозним мазком у поперечному напрямку поверх незначної за площею втрати.

Принагідно зазначимо, що і твердження К. Трохименка про відсутність науки про техніку живопису (на початку ХХ ст.) також не відповідало дійсності [див. приміром 17, с. 78–80], щоправда, на той момент ця галузь лише починала розвиватися.

Підготовчі рисунки в ІЧ-діапазоні не виявлені. Підпис «А. Мурашко [розчерк] // 1912 г.» (ініціал імені написаний як прописне «а») нанесений тонким м'яким пензлем рідкою тьмяно-жовтою фарбою зліва знизу, на зображенні тла. Мікроскопічні дослідження показали, що підпис лежить поверх напівсухого нижнього темно-синього шару, з яким має спільний кракелюр. Помел фарби підпису відповідає жовто-коричневим фарбам живописного шару. Це свідчить про автентичність підпису й про те, що він був нанесений одночасно із завершальними шарами картини.

Дослідження фарбового шару методами РФА та ATR-FTIR дало такі результати. Пігментний

склад: білі – цинкове білило з домішками свинцевого білила та чисте цинкове білило, у фарбових сумішах так само виявлені цинкове білило з домішками свинцевого білила та чисте цинкове білило; жовта світла фарба – кіновар, кадмій жовтий (сульфід кадмію); жовто-коричнева фарба – кадмій жовтий (сульфід кадмію), кіновар та вохра; червона фарба – кіновар; вишнева фарба – органічний синтетичний барвник (крапак червоний); зелена фарба – кадмій жовтий (сульфід кадмію) та ультрамарин синій; синя фарба – ультрамарин синій; синя темна фарба – смарагдова зелена (дигідрат окису хрому), ультрамарин синій та чорний пігмент (палена кістка); фіолетова темна фарба – кіновар, крапак червоний та ультрамарин синій. Наповнювач – гіпс з домішками крейди (2–7 % у всіх фарбах, окрім червоної). Наявність гіпсу як наповнювача може вказувати на використання О. Мурашком фарб французького виробництва. У складі фарби підпису методом РФА виявлені цинкове білило з домішками свинцевого білила, кіновар, кадмій жовтий (сульфід кадмію) та вохра, а також кальцієвмісний наповнювач (4 %), очевидно, гіпс (методом ATR-FTIR склад наповнювача не підтверджували). В'язиво – олія, порівняльний ступінь полімеризації якої у білилах відповідає 1910-м рокам [18].

Ідентифіковані у фарбовому шарі пігменти характерні для живописних творів О. Мурашка, виконаних у ХХ столітті. Як показали попередні дослідження чотирьох картин, написаних у той самий період [13, с. 11–12], практично усі перераховані вище пігменти співпадають, окрім чорної паленої кістки, яка присутня у портреті Б. Єнні у великій кількості (в зображенні чорної сукні, собачки). Щодо білого пігменту, серед чотирьох раніше досліджених творів теж знайдено цинкове білило з домішкою свинцевого білила, але чисте цинкове у них відсутнє. В «Портреті Б. Єнні» воно зустрічається як у зображенні палантина, так і в складних сумішах синіх, фіолетових, зелених відтінків.

Палітра художника, про яку згадує І. Дорофієнко [11, с. 20], і яка разом із складом ґрунтів була визначена хіміком Державної науково-дослідної реставраційної майстерні Р. Каганович [11, с. 18, виноска], співвідноситься із знайденими у цих п'яти картинах, хоча є низка таких пігментів, які нам не зустрілися (неаполітанська жовта, кадмій червоний, кобальти синій та фіолетовий, церулеум, Поль-Веронез, Ван-Дик коричневий), і їхнє застосування О. Мурашком

потребує підтвердження. Згадка про кадмій червоний викликає сумнів через поширення цього пігменту у пізніший час [19].

Огляд у ближньому УФ-діапазоні (360–400 нм) дав змогу з'ясувати наявність лакового покриття, що виявилось нерівномірним, у місцях потовщень має жовтувату флуоресценцію (це характерне для натуральних смоляних лаків). Помітна молочно-блакитна флуоресценція фрагментарно нанесеного покриття, яка є типовою для сучасних лаків та клеїв. У старому покритті визначено шелак, його нанесено, коли картина перебувала у рамі.

На портреті виявлено сліди пошкоджень та різночасових втручань. Найбільш суттєве пошкодження було нанесене, вірогідно, падінням важкого предмета на тильну поверхню фанерного листа, внаслідок чого утворилося глибоке розтріскування складної форми, що складається з п'яти відрізків загальною довжиною 95 см і займає ділянку 40×44 см, розташовану у лівій половині картини (зображення правого плеча, грудей та частково – правої руки) (іл. 9). Для стабілізації цього розтріскування, що призвело до значної деформації основи, зі зворотного боку на тваринний клей був наклеєний прямокутний лист тришарової фанери зі шпону листяної породи, розміром 67,8×39,1 см, товщиною 4 мм – потемнілий, значно забруднений. Після цього з лицьового боку уздовж ліній розтріскування була накладена шпаклівка, з частковим заходом на авторський живопис; очевидно, з цього часу на поверхні залишилися плями клею, що спричинив розтріскування фарбового шару; поверх світло-вохристої шпаклівки накладені широким мазком поперек тріщин тонування олійною фарбою, зі значним засягненням на авторський живопис (довжина мазка подекуди сягає 6 см).

Іншим значним пошкодженням основи були три наскрізні отвори, імовірно, що кульові, у нижній частині картини (іл. 10). Вони також були реставровані: з тильного боку наклеєно на тваринний клей прямокутник з тришарової фанери листяної породи розміром 31,5×22,5 (на відстані 15,5 см від нижнього краю ширина його зменшується до 19 см, щоб обігнути вже наклеєний раніше лист фанери). Далі три отвори (розміром близько 3×4 см кожен) були зашпакльовані, причому світло-коричневою шпаклівкою, яка частково заходила на авторський живопис; ділянки шпаклівок тоновані олійними фарбами, із значним засягненням на авторський живопис. В обох типах шпаклівок вже виник мікрокракелюр, що

підтверджує припущення про виконання їх не пізніше ніж у 1950–1970-х роках.

Окрім того, спостерігалися дрібні відшарування верхніх фарбових шарів від нижніх та дрібні втрати, які частково були зафарбовані з засягненням на авторський живопис. В УФ-випромінюванні (іл. 11) ці старі тонування спостерігаються на обличчі та правій руці портретованої, уздовж деформаційних тріщин основи, знизу по центру на ділянці реставраційних вставок, на тлі у верхній частині. Мазки тонувань переважно виглядають тьмяно-бузковими та світло-жовтими, що також вказує на виконання реставрації приблизно 50–70 років тому.

До пізніших втручань також можна віднести покриття правої частини картини (із зображенням спинки дивана) лаком, що збігся у вигляді темних плям. Як лицьовий, так і тильний бік картини були забруднені щільними шарами пилу. З лицьового боку по периметру відносно недавно було вбито кілька тонких цвяхів із корковими прокладками.

Консерваційно-реставраційні заходи 2025 року передбачали укріплення місць дрібних відшарувань основи та живопису, виправлення значних деформацій основи та стабілізацію її стану, а також видалення частини пізніх нашарувань (які були дуже помітними на світлих ділянках), підведення реставраційного ґрунту та виконання тонування втрат. Також низку заходів було вжито для покращення стану збереженості рами, де спостерігалися розщеплення деревини, відшарування ґрунту, розхитування кутів та інші дефекти.

Спершу було видалено цвяхи, укріплено місця відшарування шпону та втрат деревини по периметру картини; локально відновлено зв'язок між фарбовими шарами та основою. На лицьовий бік накладено профілактичну заклею з цигаркового паперу. На звороті поступово відшаровано реставраційні фанерні накладки, у кілька етапів видалено сліди тваринного клею, яким вони кріпилися, а також пилові забруднення з фанерного щита та підрамка, оминаючи написи.

Далі було частково знято профілактичну заклею вздовж стиків розтріскування, видалено реставраційну шпаклівку та залишки клею. Найбільше часу було витрачено на вирівнювання основи вздовж лінії розломів, зведення та склеювання, а також доповнення втрат шарів основи з тильного боку фрагментами нового листяного шпону – уздовж стиків розломів та в місцях трьох наскрізних отворів. Після зняття профілактичної заклею з живопису видалено пилові забруднення

та скупчення коричневого лаку, рештки реставраційних шпаклівок, частину реставраційних тонувань із зображення правої руки та палантина; підведено ґрунт у місця втрат. Після покриття живопису проміжним шаром лаку були виконані тонування втрат; поверхню вкрито захисним шаром лаку. Також склеєні розколи деревини у рамі, відновлено зв'язок між деревом та ґрунтом; кути зміцнені металевими кутовими накладками. Було витягнуто пізні цвяхи, видалено поверхневі забруднення, у паз на внутрішньому ребрі рами наклеєно фетрову стрічку, щоб не пошкоджувати у майбутньому поверхню картини; поставлені безпечні кріплення з оцинкованого заліза, обклеєні фетром у місцях прилягання до картини.

Внаслідок здійснених консерваційно-реставраційних заходів твір набув експозиційного вигляду, даючи набагато краще уявлення про колористичні особливості живопису та образ портретованої загалом.

Головні висновки і перспективи використання результатів дослідження. В результаті комплексного дослідження «Портрета Б. В. Єнні» було уточнено відомості про портретовану та окремі моменти історії побутування твору, визначено етапи роботи О. Мурашка над портретом. Також виявлено, що рама є оригінальною і була замовлена самим художником.

Вдалося встановити, що О. Мурашко розпочав роботу над портретом ще у 1911 р., і саме цим часом можна датувати два олівцеві малюнки з його альбому (НХМУ), атрибутовані як ескізи до портрета Б. В. Єнні. Малюнки свідчать про пошуки композиційного вирішення, які продовжувалися і на стадії живописного втілення. О. Мурашко не лише писав твір у кілька прийомів, вносячи авторські правки (*pentimenti*) до окремих деталей композиції, іноді навіть неодноразово, але й дещо зменшив розмір

основи, щоб твір вмістився у раму, яка прибула до Києва, очевидно, не раніше кінця січня 1912 року. Фотографія твору (ДАФ НХМУ) у процесі роботи (і, зокрема, після зменшення автором основи) була зроблена до внесення останніх правок і може бути датована не раніше кінця січня 1912 року.

Встановлено, що пігментна палітра портрета Б. Єнні відповідає іншим дослідженим творам О. Мурашка цього періоду. Особливістю даного портрета є відсутність ґрунту, що є наслідком свідомого вибору майстра. Фанерні основи близьких розмірів були використані О. Мурашком у цей самий період для інших портретів.

Кракелюр у вигляді зморщок, присутній на окремих ділянках портрета, є характерною рисою творів митця, який, згідно зі спогадами сучасників, користувався рициновою олією задля уповільнення висихання фарб під час роботи. Надалі цю версію можна було б перевірити, застосувавши метод газової хроматографії з мас-спектрометричною детекцією.

Встановлено, що портрет надійшов до зібрання КДХІ не раніше 1920-х років. Він зазнав пошкоджень пізніше, вірогідно, напередодні чи під час Другої світової війни. Низку подальших виконаних реставраційних заходів, зокрема підклеювання розломів та отворів фанерної основи, їхнього шпаклювання та тонування можна датувати періодом 1950–1970-х років. На основі проведеного аналізу доступних джерел висловлена гіпотеза про участь у живописній реставрації професора КДХІ К. Трохименка. Завдяки здійсненим 2025 року консерваційно-реставраційним заходам твір набув експозиційного вигляду.

Отримані результати можна використати для уточнення та подальшого вивчення творчості й біографії майстра.

Список використаних джерел

1. Членова Л. Г. Олександр Мурашко. Сторінки життя і творчості / передм. Л.С. Міляєвої. Хмельницький ; Київ : Галерея ; Артанія Нова, 2005. 256 с.
2. Третьяков А. Купцы города Киева. Київ : Сучасний письменник, 2017. 484 с.
3. Довбиш І., Гаг О. Покликані часом. Родина Єнні в Україні. Житомир : Бук-Друк, 2024. 224 с.
4. Каталог выставки картин Киевского товарищества художников. Киев : Тип. Киевской школы печатного дела, 1917. 30 с.
5. Акти та описи предметів художньо-історичної цінності, взятих на облік Губкописом. 15 січня – 30 грудня 1920 р. // Державний архів Київської області. Ф. Р-4156 (Київський губернський комітет охорони пам'ятників мистецтва та давнини при губернському відділі народної освіти, м. Київ). Оп. 1. Спр. 4. Арк. 71.
6. Фотографія портрета Б. В. Єнні // ДАФ НХМУ. Ф. 12 (О.О. Мурашка). Од. зб. 167.
7. Виставка творів Олександра Олександровича Мурашка : каталог / Київський державний музей українського мистецтва ; відп. ред. С. Раєвський ; уклад. : Л. Членова, А. Чебан. Київ : Мистецтво, 1966. 96 с.
8. Федорук О. Академічна мистецька збірка – важливий чинник навчального процесу. *Українська академія мистецтва : дослідн. та наук.-метод. пр.* 2011. Вип. 18. С. 80–86.
9. Живопис із колекції Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури / вступ. ст. Т. Гончаренко, О. Федорука. Київ : Майстер книг, 2012. 176 с.

10. Стенограма вечора, присвяченого пам'яті художника О. О. Мурашка. 12.01.1964 р. // ДАФ НХМУ. Фонд 87 «Архів Лариси Членової». Од. зб. 27. 55 арк. Машинопис.
11. Дорофійенко І. Деякі особливості техніки живопису О. Мурашка. *Виставка творів Олександра Олександровича Мурашка* : каталог / відп. ред. С. Раєвський, уклад. : Л. Членова, А. Чебан. Київ : Мистецтво, 1966. С. 17–20.
12. Брей Н. Портрет невідомої пензля О.О. Мурашка. *Мистецтвознавство України*. 2012. № 12. С. 299 – 302.
13. Андріанова О., Біскулова С. Технологічні дослідження творів Олександра Мурашка. *Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності* : матеріали IX Міжнар. наук.-практ. конф., м. Київ, 19–20 вересня 2024 р. Київ : Національний заповідник «Києво-Печерська лавра» ; ГО «Асоціація реставраторів України», 2024. С. 5–14.
14. Андріанова О. Б., Біскулова С. О. Мультианалітичний підхід до дослідження портрета архітектора Г. П. Шлейфера пензля Олександра Мурашка з колекції Музею історії міста Києва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2025. № 2. С. 218–223. DOI: 10.32461/2226-3209.2.2025.338931.
15. До 150-річчя з дня народження видатного українського художника Олександра Мурашка. *НАОМА* : сайт. URL: <https://naoma.edu.ua/news/spdays/do-150-richchya-z-dnya-narodzhennya-vydatnogo-ukrayinskogo-hudozhnyka-oleksandra-murashka/> Дата публікації: 07.09.2025 (дата звернення : 22.09.2025).
16. Альбом О. О. Мурашка. [Ескізи до портрета Берти Єнні. 1911 р.]. // Національний художній музей України. Інв. № Гр-2973, арк. 9.
17. Шаповал А. Українські обрії Василя Щавинського: мистецтвознавця, колекціонера, бібліофіла : монографія / відп. ред. Л.А. Дубровіна ; НАН України, Нац. б-ка України ім. В.І. Вернадського. Київ : НБУВ, 2024. 356 с.
18. Біскулова С. О., Андріанова О. Б. Дослідження ступеня старіння в'язива в олійному живописі та ПВА темпері методом інфрачервоної спектроскопії (ATR-FTIR). *Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини: актуальні виклики сучасності* : матеріали IV науково-практичної конференції, Київ, 06-07 червня 2019 р. Київ : Код, 2019. С. 39–46.
19. Fiedler I., Bayard M. Cadmium yellows, oranges and reds. *Artists' Pigments: A Handbook of Their History and Characteristics*. Vol. 1 / Ed. Robert L. Feller. Cambridge : Cambridge University Press, 1986. P. 65–108.

References

1. Chlenova, L.H. (razom z Miliaieva, L.S.). (2005). *Oleksandr Murashko. Storinky zhyttia i tvorchosti* [Oleksandr Murashko. Pages of life and creativity]. Halyereia ; Artaniia Nova [in Ukrainian].
2. Tret'iakov, A. (2017). *Kuptsy goroda Kiya* [Merchants of the city of Kyiv]. Suchasnyi pysmennyk. [in Russian].
3. Dovbysh, I., & Haag, O. (2024). *Poklykani chasom. Rodyna Yenni v Ukraini* [Called by time. The Jenny family in Ukraine]. Buk-Druk [in Ukrainian].
4. *Kataloh vystavki kartin Kyivskogo tovarishchestva khudozhnikov* [Catalogue of the exhibition of the Kyiv Artists' Society] (1917). Typ. Kyivskoi shkoly pechatnogo dela. [in Russian].
5. Akty ta opysy predmetiv khudozhno-istorychnoy tsinnosti, vziatykh na oblik Hubkopysom [Acts and descriptions of objects of artistic and historical value registered by the Provincial Committee] (1920, 15 sichnia – 30 hrudnia). F. R-4156 «Kyivskiy hubernskiy komitet okhorony pamiatnykiv mystetstva ta davnyny pry hubernskomu viddili narodnoi osvity, m. Kyiv» (Op. 1, Spr. 4, Ark. 71), *Derzhavnyi arkhiv Kyivskoi oblasti* [State Archive of Kyiv Region], Kyiv, Ukraina [in Ukrainian].
6. Fotohrafiia portreta B. V. Yenni [Photograph of the portrait of B. V. Yenni] (n.d.). F. 12 (O. O. Murashka) (Od. zb. 167), *DAF NkhMU*, Kyiv, Ukraina [in Ukrainian].
7. Chlenova, L., & Cheban, A. (Comps.). (1966). *Vystavka tvoriv Oleksandra Oleksandrovycha Murashka: kataloh* [Exhibition of works by Oleksandr Oleksandrovych Murashko: catalogue] (S. Raievskiy, Ed.). Mystetstvo. [in Ukrainian].
8. Fedoruk, O. (2011). Akademichna mystetska zbirka – vazhlyvyi chynnnyk navchalnoho protsesu [Academic art collection as an important factor in the educational process]. *Ukrainska akademiia mystetstva* [Ukrainian Academy of Art], (18), 80–86 [in Ukrainian].
9. Honcharenko, T. & Fedoruk, O. (2012). *Zhivopys iz koleksii Natsionalnoi akademii obrazotvorchoho mystetstva i arkhitektury* [Painting from the collection of the National Academy of Fine Arts and Architecture]. Maister knyh [in Ukrainian].
10. Stenohrama vechora, prysviachenoho pamiaty khudozhnyka O. O. Murashka. (1964, January 12). *Fond 87: «Arkhiv Larysy Chlenovoi»* (Od. zb. 27. 55 ark.), *DAF NkhMU*, Kyiv, Ukraina [in Ukrainian].
11. Dorofiienko, I. (1966). Deiaki osoblyvosti tekhniky zhyvopysu O. Murashka [Some features of O. Murashko's painting technique]. In S. Raievskiy (Ed.), L. Chlenova & A. Cheban (Comp.), *Vystavka tvoriv Oleksandra Oleksandrovycha Murashka: kataloh* [Kyiv State Museum of Ukrainian Art. Exhibition of works by Oleksandr Oleksandrovych Murashko: catalogue] (pp. 17–20). Mystetstvo [in Ukrainian].
12. Brei, N. (2012). Portret nevidomoi penzlia O. O. Murashka [Portrait of an unknown woman by O. O. Murashko]. *Mystetstvoznnavstvo Ukrainy* [Art Studies of Ukraine], (12), 299–302. [in Ukrainian].
13. Andrianova, O., & Biskulova, S. (2024). Tekhnolohichni doslidzhennia tvoriv Oleksandra Murashka [Technological research of the works by Oleksandr Murashko]. *Muzei ta restavratsiia u konteksti zberezhenia*

kulturnoi spadshchyny: aktualni vyklyky suchasnosti: materialy IX Mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii, Kyiv, 19–20 September 2024 [Museums and restoration in the context of cultural heritage preservation: current challenges: materials of the 9th international scientific-practical conference], (pp. 5–14). Natsionalnyi zapovidnyk “Kyievo-Pecherska lavra”; HO “Asotsiatsiia restavratoriv Ukrainy” [in Ukrainian].

14. Andrianova, O.B., & Biskulova, S.O. (2025). Multianalitychnyi pidkhid do doslidzhennia portreta arkhitektora H. P. Shleifera penzlia Oleksandra Murashka z kolektsii Muzeiu istorii mista Kyieva [A multi-analytical approach to the study of the portrait of architect H. P. Shleifer by Oleksandr Murashko from the collection of the Museum of Kyiv History]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv [Bulletin of the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts]*, (2), 218–223. <https://doi.org/10.32461/2226-3209.2.2025.338931> [in Ukrainian].

15. Do 150-richchia z dnia narodzhennia vydatnoho ukrainskoho khudozhnyka Oleksandra Murashka [On the 150th anniversary of the birth of the outstanding Ukrainian artist Oleksandr Murashko] (2025, Veresen 07). NAOMA [NAFAA]. Retrieved from <https://naoma.edu.ua/news/spdays/do-150-richchya-z-dnya-narodzhennya-vydatnogo-ukrayinskogo-khudozhnyka-oleksandra-murashka/> [in Ukrainian].

16. Albom O.O. Murashka. Eskizy do portreta Berty Yenni [Albom O.O. Murashka. Sketches for the portrait of Berta Yenni] (1911) (Inv. No. Hr-2973, ark. 9), *Natsionalnyi khudozhnyi muzei Ukrainy [National Art Museum of Ukraine]*, Kyiv, Ukraina [in Ukrainian].

17. Shapoval, A. (2024). Ukrainski obrii Vasylia Shchavynskoho: mystetstvoznavtsia, kolektsionera, bibliofila: monohrafiia [Ukrainian horizons of Vasyl Shchavynskyi: art historian, collector, bibliophile: monograph]. Kyiv: Natsionalna biblioteka Ukrainy im. V. I. Vernadskoho. [in Ukrainian].

18. Biskulova, S.O. & Andrianova, O.B. (2019). Doslidzhennia stupenia starinnia viazyva v oliinomu zhyvopysi ta PVA temperi metodom infrachervonoi spektroskopii (ATR-FTIR) [Study of the aging degree of binder in oil painting and PVA tempera by ATR-FTIR spectroscopy]. In *Muzei ta restavratsiia u konteksti zberezhennia kulturnoi spadshchyny: aktualni vyklyky suchasnosti : materialy IV naukovo-praktychnoi konferentsii* [Museums and restoration in the context of cultural heritage preservation: current challenges : proceedings of the 4th scientific-practical conference] (pp. 39–46). Kod [in Ukrainian].

19. Fiedler, I., & Bayard, M. (1986). Cadmium yellows, oranges and reds. In R. L. Feller (Ed.) *Artists' pigments: A handbook of their history and characteristics* (Vol. 1, pp. 65–108). Cambridge University Press [in English].



Подано до редакції 10.10.2025

Статтю прийнято 27.10.2025

Опубліковано 31.10.2025